

Le travail scénique dans l'enseignement du chant

Une conférence d'Elisabeth Glauser au Congrès 1996 de Berne

Comment allons nous faire pour que cela soit tout frais, tout neuf, et plaisant tout en ayant du sens?

Un directeur de théâtre dans le Faust de Goethe

L' introduction de représentations scéniques ne peut bien entendu que compléter l'enseignement du chant à titre d'accompagnement, mais il y a beaucoup à découvrir dans ce domaine pour les professeurs et les élèves. Bien sûr, il est bien connu que tous les chanteurs et toutes les chanteuses ne sont pas doués des mêmes talents, mais chaque fois que nous nous sommes lancés dans de tels jeux et saynètes, j'ai pu reconnaître des changements nettement positifs dans le développement de jeunes personnalités, lorsqu'il m'arrivait de stimuler l'imagination – chaque fois que musique et texte pouvaient être conciliés pour trouver un sens de la situation.

Régulièrement, il m'arrivait d'observer de véritables afflux de motivation chez les étudiantes et étudiants, qui entraînaient également des développements dans le domaine vocal auxquels je n'aurais jamais osé croire.

J'ai réalisé tous mes travaux scéniques avec des étudiantes et étudiants de l'école Supérieure de Musique du Conservatoire de Berne, et la composante de la formation de la personnalité y a toujours joué un rôle. Je ne peux donc absolument pas évaluer dans quelle mesure des chanteurs et chanteuses adultes dilettantes seraient intéressés à cette

forme d'enseignement. Mais cette expression de "dilettante", si belle dans son sens original, signifie bien que l'activité, c.-à-d. dans notre cas le chant, est pratiquée par et pour le plaisir – et je ne vois pas ce qu'il pourrait y avoir d'incorrect ou d'inutile à lancer l'imagination au galop et à faire chanter et jouer le corps tout entier.

Dans tous les cas, si l'on veut obtenir des résultats satisfaisants dans ce genre de travail, il faut au préalable tirer au clair quelques points importants.

Je vais m'efforcer de les différencier et de les formuler le plus nettement possible.

- Je souhaite avant tout attirer l'attention sur la distinction nette qui existe entre ce travail et l'enseignement scénique.

Comme nous jetons le plus souvent les premiers ponts, et que nous confrontons de jeunes gens avec leur imagination scénique toute neuve et ses conséquences, il me semble indispensable de toujours préciser qu'il **s'agit absolument pas de mettre en scène.**

D'après mon expérience, la mise à contribution du rayonnement corporel est souvent gênée par des vagues de pudeur incontrôlables, les modèles d'enseignement sont déjà rabâchés depuis longtemps, et seul l'accès intérieur par la pensée à un personnage ou à une scène peut faire aboutir à des actions libres, et donc à l'amélioration souhaitée de la technique vocale.

C'est pourquoi, lorsque je conçois des instructions du type "fais ceci, entre ici, va là-bas", je trouve l'élève déjà pris dans un modèle de comportement. Pour casser ce moule et pour le modifier, il faudrait justement un enseignement théâtral, et bien souvent aussi des années de formation et de découvertes, en tout cas un énorme travail qui ne fait pas partie de l'enseignement du chant.

Je crois que l'on fait plus de mal que de bien à gâcher le métier des metteurs en scène. Nous ne disposons pas non plus de l'infrastructure nécessaire dans l'enseignement du chant. Et la plupart des chanteurs et chanteuses inexpérimentés perdent très vite leur assurance si l'on ne réussit pas à faire se déployer leur créativité.

Il ne peut donc s'agir au plus que d'une recherche commune, de suggestions spontanées du professeur, comme par ex. "essaie donc de t'asseoir, on verra bien ce qui arrive..." etc. (voyez Stanislavsky).

Il ne faut pas oublier non plus que les élèves ne disposent pas de la possibilité d'un travail continu sur un rôle comme dans le travail scénique, et que leur développement vocal ne peut et ne doit s'effectuer qu'à partir de morceaux de rôle, d'arias isolées ou de courtes scènes.

Il n'est donc permis d'envisager qu'une perception partielle du rôle. Et c'est justement dans ces conditions que l'interprète a la plus grande liberté intérieure vis-à-vis d'un rôle, ou au sens le plus large vis-à-vis d'un personnage qu'elle aura peut-être plus tard l'occasion de rencontrer et d'incarner.

Je parle toujours de rôles, d'extraits de parties d'opéra, mais le répertoire du Lied donne tout autant de possibilités de travail scénique. La méthode reste la même.

- Un des objectifs les plus importants doit être d'éveiller chez le chanteur la confiance en la force de sa curiosité, qui le rend capable d'aborder à neuf le connu dans chaque phase de sa vie.

Nous ne connaissons tous que trop le phénomène des mauvaises habitudes qui s'in-

stallent durablement à la suite d'un morceau trop difficile ou appris trop tôt. Le même phénomène se reproduit dans le domaine scénique. C'est pourquoi il est si important pour l'élève (et pour le professeur) de toujours préciser le caractère ludique de ce travail, qui ne peut être abordé qu'avec spontanéité, flexibilité et versatilité.

- L'élément central du travail doit donc être l'imagination personnelle de l'élève.

Il est par conséquent très important, d'une part de stimuler la connaissance de la pièce ou de la scène, et d'autre part de n'entreprendre aucune imitation de scène précise déjà fixée et existante.

A la fin de l'expérience, ce n'est pas une mise en scène prête à l'emploi qu'il faut viser, même si l'on peut très bien envisager cette deuxième étape. (Dans ce genre de travail, elle se produit d'une certaine manière d'elle-même).

- L'élève doit également chercher à réaliser un concept vocal clair et une motricité appropriée.

La nécessité de se mouvoir – dans certaines conditions – sur un rythme non adapté au mouvement musical libère des quantités inouïes d'énergie. Les exercices sur différents rythmes sont déjà très utiles en soi, mais lorsque s'y ajoute l'imagination expressive, il arrive souvent que des possibilités inconnues se révèlent.

- Afin d'atténuer la difficulté de cette tâche (motricité et concept), le professeur doit essayer de reconnaître la dynamique propre de l'élève et de la concilier avec sa propre capacité imaginative.

Il en résulte un échange continu, un apprentissage mutuel, un développement commun, au cours duquel le professeur reconnaît de plus en plus facilement quelles stimulations et quels exercices scéniques sont les plus efficaces pour chaque élève.

Au moment où se déroulent des jeux de rôle fixés extérieurement, le manque d'exercice et l'incapacité de la plupart des élèves

à traduire spontanément des pensées en mouvement se font jour.

- Il faut que soient permis des concepts et des rythmes entièrement libres, même s'ils diffèrent complètement de l'intrigue proprement dite, afin de trouver le plus grand déploiement possible d'une personnalité.

Aucun chanteur de théâtre ou de concert n'a plus la possibilité de réaliser un morceau ou un fragment sur un rythme entièrement libre, à partir du moment où il travaille collectivement, et c'est justement dans cette différence avec la pratique théâtrale que réside la liberté artistique, la fascination et la valeur de cet exercice que je voulais vous présenter.

(Traduction Sylvia Bresson)